

Os tecidos de Fayga Fayga's Fabric

Adélia Borges

Não poderia começar este texto sem uma saudação ao curador Carlos Martins e à Pinacoteca de São Paulo pela decisão de incluir tecidos e ilustrações para livros de Fayga Perla Ostrower (1920–2001) na exposição comemorativa do centenário de seu nascimento, ocorrido em 14 de setembro de 1920, na cidade polonesa de Łódź. Espero que essa inserção contribua para alargar o nosso olhar e a nossa compreensão a respeito das possibilidades de alcance da arte.

A incursão de Fayga Ostrower na estamparia de tecidos teve dupla motivação: "tornar a arte moderna mais acessível" e "obter uma fonte de renda", como me relatou durante um encontro em setembro de 1999, em seu apartamento no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro (RJ). Naquela ocasião, eu procurava mapear nomes de relevância no cenário nacional das artes visuais que haviam atuado na criação do que vou chamar genericamente de "coisas úteis", em pesquisa para exposição *Paratodos*, no Itaú Cultural¹.

"É difícil sobreviver como artista no Brasil. Na época, imaginei usar meus conhecimentos artísticos na arte aplicada. Pensei: se a máquina pode fazer coisas feias, pode fazer também coisas bonitas. Procurei várias fábricas de tecidos de decoração oferecendo meus desenhos, mas eles recusavam porque queriam motivos florais e o meu desenho era abstrato. E eu não queria fazer flores", disse a artista². Resolveu então produzir diretamente. Com um sócio e "pouquíssimo capital",

I could not begin this text without first acknowledging curator Carlos Martins and the Pinacoteca de São Paulo for deciding to include fabrics and book illustrations by Fayga Perla Ostrower (1920–2001) in the exhibition celebrating the centenary of her birth, on September 14 of 1920, in the Polish city of Łódź. I hope this insertion will help broaden our perception and understanding of the places art can reach.

Fayga told me – during a meeting in her apartment in the Flamengo neighborhood, in Rio de Janeiro (RJ), in September 1999 – her foray into textile printing was twofold: "making modern art more accessible" and "securing some income." I was trying to map relevant names in the national visual art scene who had created that which I would generically name "useful things", in research for the exhibition *Paratodos* ("For all"), at Itaú Cultural¹.

"At first, I thought of using my artistic knowledge to applied art. I realized: if the machine can produce ugly objects, it can also produce beautiful ones. I visited several decorative fabric manufacturers offering my designs, but they turned me down because they wanted floral motifs and mine were abstract. And I didn't want to make flowers," said the artist.² So, she began producing them herself. With a partner and "very little capital," she bought cotton and felt in São Paulo and had them silk-screened at a print shop in Petrópolis.

Fayga reported having made over 400 drawings, 60 of which she printed, between 1951 and 1965. In creating the



comprava tecidos de algodão e lonita em São Paulo e enviava para a impressão em *silk-screen*, em uma estamperia em Petrópolis.

Fayga relatou nessa ocasião ter feito mais de 400 desenhos, dos quais 60 foram estampados, no período entre 1951 e 1965. Na criação dos tecidos, seu raciocínio foi o oposto do que ela adotava em relação à gravura. "Minha primeira preocupação era criar um padrão, uma repetição rítmica. Ou seja, um padrão que possa ser continuado. A gravura deve ter uma estrutura contida em si própria. O tecido deve continuar no espaço, tem que ser justificado ritmicamente. Deve haver uma lógica na continuidade."

Não parece ser mero acaso o fato de que vários tecidos tenham recebido nomes relacionados à música, tais como *Jazz* e *Chaconne*, presentes na exposição. "Chaconne" ou "chacona" é uma forma musical baseada na variação de uma pequena progressão harmônica repetida – definição aplicável a vários padrões desenhados pela artista. O site do Instituto Fayga Ostrower elenca também tecidos chamados *Samba* e *Sonata*, entre outros, corroborando com a ideia de uma associação entre estampa e ritmo na concepção da artista.

Fayga costumava trabalhar com uma ou "no máximo" duas cores. Assim, o fundo branco funcionava como uma terceira cor. É admirável a riqueza obtida com recursos tão limitados. É muito bom ver as variações de cores em um mesmo padrão, como os quatro exemplares de *Frisos*, selecionados para a exposição. Neles se mantém o fundo branco e a impressão em preto, e há versões em verde, marrom castor, laranja acobreado e lilás – o último, um pano em dimensões mais generosas, que permite enxergar melhor o comportamento da composição no espaço. Já o estudo de *Frisos* possibilita apreciar

fabrics, her reasoning opposed that which she adopted in relation to the engraving. "My first concern was to create a pattern, a rhythmic repetition, namely, a continuous one. The picture must have an internal structure. The fabric must remain in space; it has to be rhythmically justifiable. There must be logic to the continuity."

It was no accident that several fabrics at the exhibition received names related to music, such as *Jazz* and *Chaconne*. Chaconne is a musical composition based on the variation of a repeated small harmonic progression – which can describe many of the artist's patterns. The Fayga Ostrower Institute website also lists fabrics called *Samba* and *Sonata*, among others, giving credence to the idea of an association between pattern and rhythm in the artist's conception.

Fayga would work with one or "at most" two colors, while the white background functioned as a third. The wealth of designs she produced with such a limited palette is truly remarkable. It is wonderful to see different color variations of the same pattern, such as the four *Frisos* ("Friezes") examples, selected for the exhibition. They are in their original black printed on a white background, as well as versions in green; castor brown; coppery orange; and lilac – the latter, of a much larger size, allows for a better view of the composition's behavior within the space. Her studies of *Frisos* help us appreciate the process from the first sketch on paper to its final concretization on fabric.

Still talking about her thoughts on working with fabrics, Fayga commented: "Another concern I had was making a pattern that was not just beautiful. It had to possess the vibrancy of a good design, but one which people could hold on to for years without growing tired of them. Very hyped standards bore

a passagem da criação inicial no papel e sua concretização no tecido.

Ainda contando sobre seu pensamento em relação aos trabalhos com tecidos, Fayga comentou: "Outra preocupação que eu tinha era fazer um padrão que não só fosse bonito. Algo que tivesse a vibração de um bom desenho, mas que não fosse cansativo, com o qual as pessoas pudessem conviver ao longo dos anos. Padrões muito sensacionalistas cansam em um ano. Certos móveis são interessantes em um primeiro olhar, mas depois de um mês eu jogaria fora."

CONTEXTO DO DESIGN DE INTERIORES
O *design* de interiores no Brasil passava por uma revolução quando Fayga Ostrower se volta para a estamperia de tecidos. Desde o manifesto *Acerca da arquitetura moderna*, lançado em 1925 pelo arquiteto Gregori Warchavchik, em São Paulo, vários criadores pregavam interiores despidos de ornamentos e coerentes com as formas limpas e racionais da arquitetura moderna. Tais criadores se dedicaram a projetar móveis e luminárias coerentes com esse discurso.

Naquele momento, destacam-se o próprio Warchavchik e os artistas Lasar Segall e John Graz³. Contudo, em uma São Paulo ainda provinciana, a intenção de produzir equipamentos para o *habitat* sintonizados com os novos tempos e difundidos pela vanguarda europeia, que os três tinham vivenciado, permaneceu como quimera, com pouco alcance além de um círculo de amigos esclarecidos.

As condições para o florescimento do *design* moderno ocorreram apenas nos anos 1940. Em 1942, o arquiteto Oscar Niemeyer encomendou ao imigrante português Joaquim Tenreiro⁴ toda a mobília para a residência do médico e colecionador de arte Francisco Inácio Peixoto, que ele projetava em Cataguases (MG). Tenreiro se tornou

you in a year. Certain furniture is interesting at first, but after a month I would throw it away."

THE CONTEXT OF INTERIOR DESIGN
Interior design in Brazil was undergoing a revolution when Fayga Ostrower set her eyes on fabric printing. Ever since architect Gregori Warchavchik's manifesto *About modern architecture* in 1925, several designers in São Paulo have advocated interiors stripped of ornaments and consistent with the clean and rational forms of modern architecture. Said designers strived to create furniture and lamps consistent with this discourse.

Standing out among them was Warchavchik himself and artists Lasar Segall and John Graz³. However, in a still provincial São Paulo, the intent of producing equipment for the home in tune with the time and disseminated by the European vanguard, which the three had experienced, remained a chimera, which did not go beyond a circle of enlightened friends.

Modern design would only flourish in the 1940s. In 1942, architect Oscar Niemeyer commissioned all the furniture from Portuguese immigrant Joaquim Tenreiro⁴ for a home he was designing in Cataguases (state of Minas Gerais) for doctor and art collector Francisco Inácio Peixoto.

Tenreiro became a constant associate of Niemeyer's. He subsequently established a new language in Brazilian furniture design, one in tune with the current trends. He produced his first piece of furniture, the *Leve* ("Lightweight") armchair in 1942 – followed soon afterward by several other projects – to an enthusiastic response by an enlightened middle class.

In 1947, the building designed to host the Ministry of Education and Culture (MEC) opened its doors in Rio de Janeiro, a seminal project of

parceiro constante de Niemeyer desde então e pôde desenvolver uma linguagem nova no móvel brasileiro, afinada com o ideário moderno. É desse ano de 1942 o projeto de seu primeiro móvel moderno, a poltrona Leve. Logo se sucederam vários outros projetos, a que uma classe média esclarecida respondia com entusiasmo.

Em 1947, foi inaugurado o prédio concebido para sediar o Ministério da Educação e Cultura (MEC), no Rio de Janeiro, projeto seminal da arquitetura moderna no país⁵. Nesse mesmo ano, Joaquim Tenreiro abriu uma loja na rua Barata Ribeiro, em Copacabana, em que expunha móveis, luminárias e tapetes ambientados, simulando espaços domésticos.

Em uma época em que não havia galerias de arte, ele se valeu de sua apurada sensibilidade artística para oferecer ao público uma seleção que incluía pinturas, gravuras e desenhos de artistas como Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi, Roberto Burle Marx, Cândido Portinari, Di Cavalcanti e esculturas de Maria Martins, Bruno Giorgi, Frans Krajcberg, Alfredo Ceschiatti e Antonio Poteiro. Tenreiro passou a ser contratado para decorações inteiras em casas de um público que via valor no novo.

No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, surge toda uma geração de designers que fariam a história do móvel moderno brasileiro. No Rio de Janeiro, despontam Sergio Rodrigues, José Zanine Caldas e Bernardo Figueiredo, além de Lucio Costa e de Oscar Niemeyer, os dois últimos em criações bissextas (mas não menos importantes). Em São Paulo, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Jorge Zalsupin, Michel Arnoult, Estúdio Branco & Preto, Carlo Hauner, Geraldo de Barros, Giuseppe Scapinelli, Jean Gillon e Paulo Mendes da Rocha.

O material predominante no móvel moderno brasileiro é a madeira, espe-

modern architecture in the country⁵. That same year, Joaquim Tenreiro opened a store on Barata Ribeiro Street, in Copacabana, in which he exhibited furniture, lamps and tapestries, simulating domestic spaces.

At a time when there were no art galleries, he used his keen artistic sensibility to offer the public a selection that included paintings, prints and drawings by artists such as Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Tarsila do Amaral, Oswaldo Goeldi, Roberto Burle Marx, Candido Portinari, Di Cavalcanti and sculptures by Maria Martins, Bruno Giorgi, Frans Krajcberg, Alfredo Ceschiatti and Antonio Poteiro. Tenreiro was then called on to decorate the houses of clientele that placed valued on the new.

A generation of designers emerged in the late 1940s and early 1950s, who would make the history of modern Brazilian furniture. In Rio de Janeiro, Sergio Rodrigues, José Zanine Caldas and Bernardo Figueiredo emerge, besides Lucio Costa and Oscar Niemeyer, the latter two in leap creations (but no less important). In São Paulo, Lina Bo Bardi, Giancarlo Palanti, Jorge Zalsupin, Michel Arnoult, White & Black Studio, Carlo Hauner, Geraldo de Barros, Giuseppe Scapinelli, Jean Gillon and Paulo Mendes da Rocha.

The predominant material in modern Brazilian furniture is wood, rosewood in particular. The straw, often used in the colonial furniture, reemerged as a light material more suitable to the heat of the tropics. Sergio Rodrigues, who continued active and very prolific throughout six decades of activity and extensively used leather; upholstery made its appearance here and there, but, in place of the velvets and brocades employed in the furniture of the past elite, were more prosaic materials like cotton and felt⁶.

Fayga was breathing the airs of modern architecture and of the

cialmente o jacarandá. A palhinha, que havia marcado presença no móvel colonial, ressurgiu como uma opção de material ventilado, adequado ao calor dos trópicos. Sergio Rodrigues, que permaneceu na ativa e extremamente fértil ao longo de seis décadas de atividade, fez grande uso do couro. Os estofados apareciam aqui e ali. Mas não mais com os veludos e brocados usados nos móveis da elite no período imediatamente anterior, e sim com os prosaicos materiais algodão e lonita⁶.

Fayga estava respirando os ares da arquitetura moderna e de toda a revolução cultural que acontecia no Rio de Janeiro naquele período, em que se gestavam a bossa nova, o cinema novo e tantos movimentos que enterravam o passado. Lonita foi o tecido escolhido por ela para sua atuação em estamparia. Não me lembro de ela mencionar explicitamente ter fornecido tecidos para Joaquim Tenreiro, mas, na segunda edição de *Móvel moderno no Brasil*⁷, Maria Cecília Loschiavo dos Santos credita a Fayga um tecido com motivos afro-brasileiros, que foi usado em uma das versões da poltrona Leve, de 1942, feita de imbuia lustrada de preto. Trata-se de um desenho figurativo, com impressão em preto sobre branco, em um momento em que ela estava abraçando a abstração.

Talvez o uso predominante dos tecidos de Fayga tenha sido em cortinas. Em matéria publicada em 1958 na revista norte-americana *Craft Horizons*⁸, uma das publicações mais relevantes sobre esse campo, publicada de 1941 a 1979, a artista diz que alguns de seus primeiros tecidos não eram nada bons. Afirma também que só começou a melhorar ao "entender a função da parede na arquitetura moderna, a mobilidade do plano que se mantém nas duas dimensões", e que também "pode ser movido, mesmo opticamente, como quando uma parede é transparente."

Fayga atendia seus clientes – arquitetos, lojistas e amigos – em

entire cultural revolution that was taking place in Rio de Janeiro. Many movements were taking shape such as Bossa Nova, Cinema Novo ("New Cinema") and others, all burying the past. She chose felt for her next printing project. I don't remember her explicitly mentioning having provided fabric to Joaquim Tenreiro, but in the second edition of *Móvel moderno no Brasil* ("Modern furniture in Brazil")⁷, Maria Cecília Loschiavo dos Santos credits Fayga with a design which implemented Afro-Brazilian motifs, for one of the Leve armchairs, made of black polished Brazilian walnut in 1942. It is a figurative drawing, printed in black on white, back when she was embracing abstraction.

Perhaps the predominant use of Fayga's fabrics was in curtains. In an article published in 1958 in the American magazine *Craft Horizons*⁸, one of the most relevant publications on this field, published from 1941 to 1979, the artist says that some of her first fabrics were not good. She also states that she only began improving once she "began to understand the function of the wall in modern architecture, the mobility of the plane which keeps to the two dimensions", and that it also "something that can be moved, even optically, as when a wall is transparent."

Fayga served her clients – architects, shopkeepers and friends – in a property at Djalma Ulrich Street 194, in Copacabana, a well-known meeting point for artists – some of whom had on-site ateliers – and the stage for some jazz sessions⁹. In *Craft Horizons*, the artist mentions selling to hotels and taking customized orders, such as an alphabet themed fabric, developed for the Linotype Company.

The use was meant for interiors, but was not limited to them. At our meeting, the artist mentioned that: "From time to time, I saw some

imóvel localizado à rua Djalma Ulrich 194, em Copacabana, conhecido ponto de encontro de artistas – alguns dos quais com ateliê no local – e palco de algumas *jazz sessions*?. Na *Craft Horizons*, a artista menciona a venda para hotéis e o atendimento a encomendas específicas, como o tecido com o alfabeto como tema, desenvolvido para a Linotype Company.

O uso foi pensado para interiores, mas não se restringia a eles. Em nosso encontro, a artista mencionou que: “De vez em quando, eu via algum tecido meu andando pelas ruas.” Contou ainda que em 1955, em uma visita aos Estados Unidos, uma fábrica da Filadélfia se interessou em produzir os tecidos e se dispôs a fazer uma tiragem de 10 mil metros só para mostruário. Problemas com o sócio a impediram de levar o contrato adiante, o que ela lamentou mais tarde. Disse também que, apesar do sucesso das vendas, “o dinheiro que entrava era só o suficiente para reinvestir”.

Os tecidos foram expostos – com algumas de suas gravuras – pela primeira vez em agosto de 1953, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Sobre a exposição, Fayga afirmava ter se arrependido, “porque o público não entendeu. Eles pensaram que era uma gravura aplicada ao tecido; não era. Eu tenho uma compreensão grande da diferença entre os dois.”

OUTROS ARTISTAS E SUPORTES
Fayga não esteve sozinha na atuação em arte aplicada no Brasil. Gostaria de pontuar duas iniciativas importantes de empreendedores que tomaram a iniciativa de convidar artistas para conceber “obras úteis”.

A primeira está diretamente ligada ao surgimento da arquitetura moderna. A Osirarte foi criada em 1940, a partir do convite que Candido Portinari fez ao pintor Paulo Rossi Osir para executar

fabric of mine walking through the streets.” She also said that in 1955, on a visit to the United States, a factory in Philadelphia was interested in producing the fabrics and offered to purchase 10,000 meters just for showcase. Disagreements with the partner prevented her from moving forward with the contract, something she would come to regret. She also said that, despite the success of sales, “the money that came in was just enough to reinvest.”

The fabrics were exhibited – with some of their engravings – for the first time at the Museum of Modern Art (MAM) in Rio de Janeiro in August 1953. Regarding the exhibition, Fayga said she regretted it, “because the public did not understand it. They thought it was a print applied to the fabric; it was not. I have a great understanding of the difference between the two.”

OTHER ARTISTS AND MEDIA

Fayga was not the only one in her artistic field in Brazil. I would like to highlight two important initiatives by entrepreneurs who were invited artists to design “useful works.”

The first has a direct link to the rise of modern architecture. Osirarte was created in 1940, after Candido Portinari invited painter Paulo Rossi Osir to execute the tiles of the MEC building, in Rio de Janeiro. The company attended specific orders from architects and began developing its own compositions on themes related to Brazilian identity, a theme dear to modernists since the Week of Art in 1922. Alfredo Volpi, Mario Zanini, Gerda Brentani and Hilde Weber were frequent collaborators”¹⁰.

The other directly relates to fabrics and occurred in the 1960s, when publicist Lívio Rangan,

os azulejos do edifício do MEC, no Rio de Janeiro. A empresa atendia a encomendas específicas de arquitetos e passou a desenvolver suas próprias composições, em temáticas ligadas à identidade brasileira, tema caro aos modernistas desde a *Semana de Arte de 1922*. Alfredo Volpi, Mário Zanini, Gerda Brentani e Hilde Weber foram colaboradores frequentes¹⁰.

A outra diz respeito direto aos tecidos e ocorreu nos anos 1960, quando o publicitário Lívio Rangan, então gerente de publicidade e da promoção da Rhodia, teve a ideia de chamar artistas para divulgar os fios sintéticos que a empresa estava começando a produzir no Brasil¹¹. Amélia Toledo, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Djanira, Manabu Mabe, Nicolas Vlavianos, Fernando Lemos, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Maria Bonomi, Ivan Serpa, Lívio Abramo, Tomie Othake, Kasuo Wakabayashi, Francisco Brennand, Genaro de Carvalho, Willys de Castro, Hércules Barsotti e Nelson Leirner foram alguns dos que tiveram seus desenhos e pinturas impressos em tecidos e usados em vestidos criados por designers como Alceu Penna. Parte das roupas foi doada ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), que desde 2017 reedita a estampa de Fernando Lemos em lenços à venda em sua loja¹².

Além dessas duas iniciativas, cabe lembrar ainda os artistas que tiveram uma pluralidade de interesses. Flávio de Carvalho foi engenheiro, arquiteto, cenógrafo, performer e agitador cultural. Projetou de casas a maquetes, móveis, luminárias e ladrilhos e causou furor, com sua minissaia para homens. Roberto Burle Marx fez design de joias e de objetos de vidro. Pintava panos à mão ou para serem reproduzidos pela estamparia Printer, de Petrópolis (RJ).

Geraldo de Barros e Abraham Palatnik foram designers de móveis – Geraldo inclusive abriu a Unilabor e, posteriormente, a Hobjeto, para fabricá-

then advertising and promotion manager for Rhodia, had the idea of calling on artists to publicize the synthetic threads that the company had begun producing in Brazil¹¹. Amélia Toledo, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Djanira, Manabu Mabe, Nicolas Vlavianos, Fernando Lemos, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, Maria Bonomi, Ivan Serpa, Lívio Abramo, Tomie Othake, Kasuo Wakabayashi, Francisco Brennand, Genaro de Carvalho, Willys de Castro, Hércules Barsotti and Nelson Leirner were some of those who had their drawings and paintings printed on fabrics and used in dresses created by designers like Alceu Penna. Part of the clothes went towards the collection of the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand (Masp), which since 2017 has reprinted the Fernando Lemos print on the scarves on sale in its store¹².

Besides these, it is also worth remembering the artists who had pluralistic interests. Flavio de Carvalho was an engineer, architect, set designer, performer and cultural agitator. He designed everything from houses to doorknobs, furniture, lamps and tiles and caused a stir with his miniskirt for men. Roberto Burle Marx designed jewelry and glass objects. He painted fabric by hand or sent them to the textile printing shop Printer in Petrópolis (RJ).

Geraldo de Barros and Abraham Palatnik were furniture designers – Geraldo even opened Unilabor and, later, Hobjeto, to manufacture them. Aldemir Martins, Amélia Toledo and Francisco Brennand (besides the aforementioned Lasar Segall and John Graz) are others among so many artists who have dedicated themselves to design, simultaneously or alternately. Not to mention illustrations for the editorial or jewelry markets. Such

Ios. Aldemir Martins, Amélia Toledo e Francisco Brennand (além dos já citados Lasar Segall e John Graz) são outros entre tantos artistas que se dedicaram ao design, simultânea ou alternadamente. E tudo isso sem falar de ilustrações para o mercado editorial ou de joias, casos em que nossa lista seria enorme – Fayga mesma atuou em ambas as áreas.

O inverso também é verdadeiro: há profissionais que se tornaram mais conhecidos pelo design, mas tiveram outras atuações. Já mencionamos aqui Joaquim Tenreiro, que foi pintor e escultor no começo e no fim da vida. O designer gráfico Aloisio Magalhães foi também artista plástico, conhecido pelos seus "cartemas".

QUAL O LUGAR DA PRODUÇÃO "ÚTIL"? Com as exceções de praxe, essa produção "útil" tendeu a ficar pouco conhecida e a ser desvalorizada. Em catálogo de exposição realizada em 1999, constata-se que tais "iniciativas estavam cercadas de silêncio e de invisibilidade, como se fossem um desvio nas carreiras – de resto respeitáveis – desses artistas. Como explicar esse silêncio? Acho que ele deve ser creditado ao preconceito contra as artes decorativas. Há entre nós uma divisão odiosa entre artes maiores (ou *fine arts*, em inglês) e menores. Tudo o que tem utilidade seria 'arte menor' – postura, diga-se de passagem, desconhecida no Oriente, onde se chega a considerar que algo é bonito na medida de sua utilidade, e útil na medida de sua beleza."¹³

Maria Cecília França Lourenço, professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e curadora de exposição sobre a Osirarte na Pinacoteca de São Paulo, em 1985, constatava em seu texto no catálogo da mostra que muitos incriminavam aquela empresa pelo fato de seus produtos servirem de complementação de móveis e de ambientes.

examples are more than could fit here –Fayga herself worked in both.

The opposite is also true: some professionals are better known as designers, yet had other occupations as well. We have mentioned Joaquim Tenreiro, who began as a painter and became sculptor later in life. Graphic designer Aloisio Magalhães was also a visual artist, known for his "cartemas."

WHAT IS THE PLACE OF PRODUCTION "FOR USE?"

Exceptions aside, few knew about or placed value on production "for use". In an exhibition catalog held in 1999, one noticed a "silence and invisibility surrounding said initiatives, as if these artists had deviated from an otherwise respectable career. How to explain this silence? I think the prejudice against the decorative arts is to blame. There is a great, odious divide between fine arts and folk art." Anything useful would be "folk art" – an attitude, by the way, unknown in the East, where objects are beautiful in terms of their usefulness, and useful in terms their beauty."¹³

Writes Maria Cecília França Lourenço (professor at the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU-USP) and curator of an exhibition about Osirarte at the Pinacoteca de São Paulo in 1985) in her exhibition catalog text that many incriminated the company because its products complemented furniture and environments.

The researcher asks: "How is any different from what usually happens in art after all? Is it not also intended primarily for the homes of the wealthy? Does that keep them from creating a special world, expressing the human experience and sensitivities?"¹⁴ She advances the hypothesis that "perhaps the

A pesquisadora questionava também: "Afinal, o que difere do que habitualmente acontece com as artes plásticas? Também elas não se destinam principalmente a ambientes privados de alguns endinheirados? Deixaram por essa razão de criar um mundo especial, expressando a vivência e sensibilidade do homem?"¹⁴ Ela aventava a hipótese de que "talvez o preconceito contra as artes decorativas, a ponto de chamá-las de arte menor, tenha sido fator coercitivo na apreciação" das composições ali nascidas. Às perguntas de Maria Cecília poderíamos acrescentar outras. "O 'grau de comercialização' de um artista pode ser medido pela tiragem de suas obras? Seria mais lícito fazer sempre peças únicas? Afinal, o que é 'ser comercial'?"¹⁵

E como os próprios artistas viam essa produção "utilitária"? Amílcar de Castro revolucionou o design editorial de jornais com a reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, nos anos 1950. Quando o entrevistei em 1999, disse que não via diferença entre "escultura, desenho e diagramação", pois "é tudo organização de espaço".

Exposições organizadas nos últimos anos sobre Athos Bulcão vêm dando destaque aos azulejos que concebeu para arquitetos como Oscar Niemeyer e João Filgueiras Lima, o Lelé. Em forte integração com a arquitetura, sua obra marca a paisagem urbana e os interiores de repartições governamentais e do Hospital Sarah Kubitschek, em Brasília (DF). Em entrevista realizada para o jornal *Gazeta Mercantil*, disse não gostar do termo "arte aplicada" que, para ele, tinha uma conotação pejorativa, "de almofada de madame", e muito menos de "decorativo", preferindo "arte integrada" ou "arte pública"¹⁶.

Já Fayga não negava o caráter decorativo de seus tecidos – uma constatação sem julgamento de valor, e da qual decorre uma atitude de projeto (não fazer "desenhos sensacionalistas", que pudessem cansar as

prejudice against decorative arts, to the point of calling them folk art, was a coercive factor appreciating" the compositions born there. We could add to Maria Cecília's inquiry: "Can one measure artists' 'commercial value' by how many of their works are in circulation? Would it be more acceptable to always make original pieces? When you get right down to it, what does 'being commercial' even mean?"¹⁵

So, how did the artists themselves view this "utilitarian" production? Amílcar de Castro who revolutionized the newspaper editorial design with his graphic revamping of *Jornal do Brasil* in the 1950s. When I interviewed him in 1999, he said that he saw no distinction in "sculpting, drawing and diagramming", because "it's all organization of space."

Exhibitions organized in recent years on Athos Bulcão have highlighted the tiles he designed for architects like Oscar Niemeyer and João Filgueiras Lima, or Lelé to his friends. His work, with a firm integration with architecture, marks the urban landscape, interiors of government offices, and the Sarah Kubitschek Hospital, in Brasília (DF). He said he did not like the term "applied art", during an interview for the *Gazeta Mercantil* newspaper. The term had a pejorative connotation, "of madame's pillow", much less of "decorative", preferring "integrated art" or "public art"¹⁶.

Fayga, however, never denied the decorative nature of her fabrics – a finding without judging value, from which comes an inclination to design a project (not make "sensationalistic drawings", which could bore people). In an interview, she also used the expression "applied art".

She was 79 when we spoke¹⁷ in her apartment overlooking the bay and Flamengo Park and with the Sugar

peessoas). Em entrevista, ela também usou a expressão “arte aplicada”.

Ao encontrá-la¹⁷, já com seus 79 anos, ela condenou jornalistas e curadores de aceitarem e até de promoverem de forma acrítica manifestações pretensamente artísticas que, a seu ver, não tinham qualquer consistência. Lamentou que sobrassem repórteres limitados a repetir mediocridades que ouvem de seus entrevistados e faltassem críticos independentes, competentes e com capacidade de comunicação. No apartamento de frente para as águas do aterro do Flamengo e com o Pão de Açúcar emoldurado ao fundo, sua face era serena e a fala mansa, porém muito firme.

Quando ela morreu, dois anos depois, escrevi um texto no Caderno Fim de Semana, da *Gazeta Mercantil*, lamentando que as notícias nos jornais tivessem sido tímidas, protocolares, sem dar conta da dimensão da perda – mesmo aquelas que a chamavam de “a grande dama da gravura no Brasil”, frase superlativa mas também dúbia, por a confinar ao gênero feminino. “Além de fazer arte, Fayga Ostrower também pensava a atividade e foi uma grande educadora, tanto nas aulas de pós-graduação em Teoria de Arte, Composição e Análise, como em cursos, palestras e seminários em que, não importa a formação da plateia, tinha uma rara habilidade de transmitir seu conhecimento de forma simultaneamente densa e clara”.¹⁸

Interessada em democratizar o acesso à linguagem artística, Fayga chegou a dar aulas aos operários de uma gráfica carioca nos anos 1970. O curso foi transformado no livro *Universos da arte*, publicado pela editora Campus, e já contava com 19 edições, no ano de sua morte – sem dúvida, é considerado um best-seller para um tema considerado árido. Com seu último livro, intitulado *Sensibilidade do intelecto*, de 1998, conquistara o Prêmio Jabuti.

Loaf framed in the background. With a serene look and calm voice, she went after journalists and curators' acceptance and even careless promotion of supposed art events that, in her view, were anything but consistent; and decried the current state of art journalism, stating; there were too many reporters who did nothing but limit themselves to parrot their interviewees' mediocre responses and too few competent independent critics with proper communication skills.

When she died, two years later, I wrote an article in the weekend supplement from the *Gazeta Mercantil* newspaper, regretting that the reports on passing had been timid, run of the mill, not acknowledging the extent of the loss – even the term used to describe her: “the great engraving lady in Brazil,” is superlative also imprecise as it confines her to female gender. “Besides making art, Fayga Ostrower also thought about the activity and was a great educator, both in post-graduate classes in Art Theory, Composition and Analysis, and in courses, lectures and seminars in which she had the rare ability to transmit detailed knowledge clearly regardless of the audience.”¹⁸

Interested in making art more accessible, Fayga even taught print shop workers in Rio de Janeiro during the 1970s. The course became the book *Universos da arte* (“Universes of art”), printed by Campus publishing house, and was on its 19th edition by the time she passed – undoubtedly, one could say it is a bestseller on a rather dry topic. Her last book, *Sensibilidade do intelecto* (“Sensitivity of intellect”), from 1998, would go on to win the Jabuti Prize.

It is possible that Fayga Ostrower did not think of stamping or editorial illustrations as a ladder to reach the top; art with a capital A, but always searching for a way of bringing art to ordinary people, and vice versa. In an interview with *Craft Horizons* magazine, she says: “If you are an artist, choose

É possível que Fayga Ostrower não tenha considerado a estamparia ou as ilustrações editoriais como degraus para chegar ao ápice, à arte com A maiúsculo, mas como buscas de seu percurso que sempre teve o viés e a intenção de aproximar a arte das pessoas comuns, e vice-versa. Em entrevista à revista *Craft Horizons*, ela afirma: “Se você é um artista, escolhe sua ferramenta e a domina. É o valor artístico de um experimento que conta. Sou contra a especialização em artes. É até prejudicial. É por isso que gostaria de projetar todos os tipos de coisas. Acho que é valioso para um designer têxtil trabalhar com gravuras e vice-versa. Eu sei que ganhei com isso.”

Enquanto eu escrevia este texto, em setembro de 2020, várias vezes veio à minha mente a lembrança de outra artista também interessada nessa aproximação. Assim como Fayga, a paulista Mônica Nador, em 2002, saiu voluntariamente da exclusividade do chamado “mundo da arte” – aquele das galerias, dos museus, dos colecionadores – para ir viver e trabalhar no Jardim Miriam, na periferia de São Paulo. Sua poética é desenvolvida em conjunto com os moradores de lá e de outros lugares marginalizados (como comunidades rurais, favelas, acampamentos de sem teto, entre outros).

Em uma atitude política visceral, nesses projetos, ela abraça a prática de autoria compartilhada, em que há uma troca de saberes respeitosa em relação ao saber popular. Os suportes trabalhados envolvem de fachadas das casas e tecidos, que também vêm sendo comercializados por lojas de decoração. Individualmente, continua pintando telas e fazendo gravuras, inclusive em tecido.

As palavras e as obras de Fayga Ostrower – entre elas aquelas que estavam nas cortinas de casas ou “andando pelas ruas” – incentivavam o desenvolvimento da sensibilidade

your tool and master it. It is the artistic value of an experiment that counts. I am against specializing in the arts. It's even harmful. That's why I would like to design all kinds of things. I think it is valuable for a textile designer to work with prints and vice versa. I know I won with that.”

As I was writing this text, in September 2020, another artist who is also interested in this approach came to mind several times. Like Fayga, Mônica Nador, from São Paulo, voluntarily left the exclusivity of the so-called “world of art” – that of galleries, museums, collectors – to go to live and work in Jardim Miriam, on the outskirts of São Paulo in 2002. She develops her work with residents from there and other marginalized places (such as rural communities, slums, homeless camps, among others.)

In a visceral political attitude, in these projects, she embraces the practice of shared authorship, in which there is a respectful exchange of knowledge in relation to popular knowledge. The mounted supports involve house facades and fabrics, which are then sold at decoration stores. She continues to paint canvases and make prints, including on fabric.

Fayga Ostrower's words and works – among them those hanging in houses or “walking the streets” – fostered a sensitivity to art. According to her, it fulfilled a spiritual need; one meant to deepen and enrich the daily lives of ordinary people. We can only thank her for her vast and revealing legacy.

das pessoas comuns em seu cotidiano. Para ela, a arte era uma necessidade espiritual e uma maneira de aprofundar e de enriquecer o sentido de estarmos vivos. Só temos a agradecer-lá por seu amplo e revelador legado.

—

- 1 A exposição foi apresentada de 19 de novembro de 1999 a 6 de fevereiro de 2000, no Itaú Cultural, em São Paulo (SP). Teve o objetivo de “tirar do limbo a que foram confinados” os trabalhos de arte aplicada em nosso país; “talvez porque ainda persista uma visão preconceituosa que divide as artes em maiores e menores”. In: BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- 2 Todas as citações não creditadas no texto referem-se à entrevista não publicada, concedida por Fayga em seu apartamento, em setembro de 1999, encontro que sucedeu algumas conversas por telefone.
- 3 Warchavchik detalhava interiores, jardins e equipamentos das casas que projetava, tendo criado cadeiras, luminárias, sofás e mesas. Lasar Segall projetou sofás, mesas, cadeiras e tapetes. John Graz foi prolífico em móveis, luminárias e vários detalhes construtivos destinados a ambientes inteiros, que projetava para palacetes no bairro do Ipiranga, em São Paulo.
- 4 O imigrante português Joaquim Albuquerque Tenreiro estabeleceu-se no Rio de Janeiro, na década de 1920, trazendo um enorme conhecimento da madeira, aprendido com seu pai e avô, ambos marceneiros. Tenreiro tinha um grande interesse em artes, tendo se matriculado em 1929 em um curso de desenho e em 1931 participou da criação do Núcleo Bernardelli. Paralelamente à pintura e ao desenho, começou em 1933 a trabalhar em firmas de móveis de estilo: “Luizes de todos os números e tardos de 400 anos”, como ele diria ironicamente mais tarde.
- 5 O edifício foi projetado por uma equipe de arquitetos liderada por Lúcio Costa e formada por Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, com a consultoria de Le Corbusier. A construção durou de 1936 a 1945 e a obra foi entregue em 1947.
- 6 Joaquim Tenreiro menciona carta de Eça de Queiroz dirigida a Eduardo Prado em 1888: “...nas casas não havia uma honesta cadeira de palhinha, onde, ao fim do dia, o corpo encontrasse repouso e frescura; e começavam os damascos de cores fortes, os móveis de pés dourados, os respotoiros de grossas borlas, todo o pesadume de decoração estofada com que Paris e Londres se defendem da neve, e onde triunfa o micróbio”. In: MMM, Ascânio; MACEDO, Ronaldo do Rego (org.). *Joaquim*

- 1 The exhibition was on display from November 19, 1999, to February 6, 2000, at Itaú Cultural, in São Paulo (SP). Its goal was to “get the works of applied art in our country out from the limbo in which they found themselves, perhaps because there still is a persistent prejudice which separates high art from folk art”. In: BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo* (“Everyday Art. Consumption”). São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- 2 All citations not credited in the text refer to the unpublished interview, held at Fayga’s home, in September 1999, following some conversations over the phone.
- 3 Warchavchik provided thorough descriptions of the interiors, gardens and objects used to decorate the houses he designed, having created chairs, lamps, sofas and tables. Lasar Segall designed sofas, tables, chairs and rugs. John Graz was prolific in furniture, lamps and various construction details intended for entire environments, which he designed for estates in the neighborhood of Ipiranga, in São Paulo.
- 4 Portuguese immigrant Joaquim Albuquerque Tenreiro settled in Rio de Janeiro in the 1920s, bringing a trove of woodworking knowledge, from his father and grandfather, both cabinetmakers. Tenreiro had a great interest in the arts, having enrolled in an art course in 1929, and in 1931 took part in creating Núcleo Bernardelli. Besides painting and drawing, in 1933 he began working in upscale furniture firms: “Louis of all shapes and sizes and ages,” as he would say ironically later.
- 5 The building was designed by a team of architects led by Lúcio Costa and included Carlos Leão, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos and Jorge Machado Moreira, with Le Corbusier as consultant. Construction went from 1936 to 1945 and was delivered in 1947.
- 6 Joaquim Tenreiro mentions a letter from Eça de Queiroz addressed to Eduardo Prado in 1888: “... within the houses, there was no honest straw chair, where one may rest and respite from the heat; in its place brightly colored apricots emerge, golden furniture legs, draperies with thick tasselled draperies, all the stuffiness of upholstered decor with which Paris and London seeks refuge from the snow, and where the microbe prevails,” In: MMM, Ascânio; MACEDO, Ronaldo do Rego (Org.). *Joaquim Tenreiro: madeira, arte e design* (“Joaquim Tenreiro: wood, art and design”). Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1985.
- 7 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil* (“Modern furniture in Brazil”). São Paulo: Editora Senac/Editora Olhares, 2017.
- 8 The text was published in the September / October 1958 edition of *Craft Horizons*, and is signed by Lili Hirch Krakowski (wife of Lesa Krakowski, Fayga’s brother). The Fayga Ostrower Institute donated the original copy of the magazine to the Pinacoteca de São Paulo..
- 9 The information on the house came from Rossini Perez, in an interview to Carlos Martins, in 2019.
- 10 Osirarte had the occasional collaboration of Frans Krajcberg, Giuliana Giorgi, Virgínia Artigas, Roberto Burle Marx, and Ernesto de Fiore, among others.

- Tenreiro: madeira, arte e design*. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1985.
- 7 SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel moderno no Brasil*. São Paulo: Editora Senac/ Editora Olhares, 2017.
 - 8 O texto foi publicado na edição de setembro/ outubro de 1958 da *Craft Horizons*, e é assinado por Lili Hirch Krakowski (casada com Lesa Krakowski, irmão de Fayga). O exemplar original da revista foi doado pelo Instituto Fayga Ostrower para a Pinacoteca de São Paulo.
 - 9 A informação sobre o imóvel e sua ocupação é de Rossini Perez, em depoimento a Carlos Martins, em 2019.
 - 10 A Osirarte teve a colaboração eventual de Frans Krajcberg, Giuliana Giorgi, Virgínia Artigas, Roberto Burle Marx e Ernesto de Fiore, entre outros. Eles pintavam diretamente sobre os azulejos ou faziam desenhos a serem transpostos para o suporte, compondo painéis, superfícies para bandejas e mesas, lareiras e piscinas e mesmo azulejos avulsos. Com a morte de Osir, em 1959, a empresa é fechada.
 - 11 Os desfiles da Rhodia na Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit) eram verdadeiros happenings. Os espetáculos tinham colaboração de artistas de outras áreas, tais como Gianni Rato, Ademar Guerra, Carlos Drummond de Andrade, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal e Lennie Dale, com cenografia e direção de arte de Cyro Del Nero. Cyro organizou a exposição *Metamorfoses do consumo*, no Itaú Cultural em 1999. In: BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
 - 12 Há algumas iniciativas mais recentes de empreendedores que se aproximam de artistas, tais como a Oficina Cerâmica Terra, criada em 1984 em Belo Horizonte, que produziu azulejos de Amílcar de Castro, Emanuel Araújo, José Bento, Takashi Fukushima, entre outros; a Companhia de Tapetes Ocidentais (São Paulo, 1986–2014), em que colaboraram Carlos Fajardo, Guto Lacaz, Tomie Ohtake, entre outros. A Arte Nativa Aplicada (São Paulo, 1976–2002) produzia estampas a partir de grafismos indígenas e de pinturas rupestres.
 - 13 BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
 - 14 LOURENÇO, Maria Cecília França. *Osirarte*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 1985. É também autora de *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/ Edusp, 1995.
 - 15 BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
 - 16 BORGES, Adélia. O integrador de espaços. *Gazeta Mercantil*, Caderno Fim de Semana, p. 1, 25 de agosto de 2000.
 - 17 O encontro foi intermediado por meu amigo Carlos Martins, a quem agradeço mais uma vez a aproximação.
 - 18 BORGES, Adélia. Beleza como verdade. *Gazeta Mercantil*, Caderno Fim de Semana, São Paulo, p. 13, 28 de setembro de 2001.

They painted directly on the tiles or made drawings to be transposed to the support, composing panels, surfaces for trays and tables, fireplaces and swimming pools, and even loose tiles. When Osir passed away in 1959, the company closed.

- 11 Rhodia’s fashion shows at the National Fabric Industry Fair (Fenit) were spectacular affairs. The shows had the collaboration of artists from other areas, such as Gianni Rato, Ademar Guerra, Carlos Drummond de Andrade, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hermeto Pascoal, and Lennie Dale, with scenography and art direction by Cyro Del Nero. Cyro organized the exhibition *Metamorfoses do consumo* (“Metamorphoses of consumption”) at Itaú Cultural in 1999. In: BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo* (“Everyday Art. Consumption”). São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- 12 There have been some more recent entrepreneurial ventures which approach the artistic, such as the Oficina Cerâmica Terra, in Belo Horizonte created in 1984, which produced tiles by Amílcar de Castro, Emanuel Araújo, José Bento, Takashi Fukushima, among others; the Western Carpet Company (São Paulo, 1986–2014), in which Carlos Fajardo, Guto Lacaz, Tomie Ohtake, and others collaborated. Native Applied Art (São Paulo, 1976–2002) produced prints from indigenous graphics and rock paintings.
- 13 BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo* (“Everyday Art. Consumption”). São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- 14 LOURENÇO, Maria Cecília França. *Osirarte*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 1985. She is also the author of *Operários da modernidade* (“Modernity workers”). São Paulo: Hucitec / Edusp, 1995.
- 15 BORGES, Adélia; DEL NERO, Cyro; MORAIS, Frederico (Org.). *Cotidiano Arte. O consumo* (“Everyday Art. Consumption”). São Paulo: Itaú Cultural, 1999.
- 16 BORGES, Adélia. O integrador de espaços (“The space integrator”). *Gazeta Mercantil*, Caderno Fim de Semana, p. 1, August 25, 2000.
- 17 The meeting was brokered by my friend Carlos Martins, whom I thank once again for making it happen.
- 18 BORGES, Adélia. Beleza como verdade (“Beauty as truth”). *Gazeta Mercantil*, Caderno Fim de Semana, p. 13, September 28, 2001.